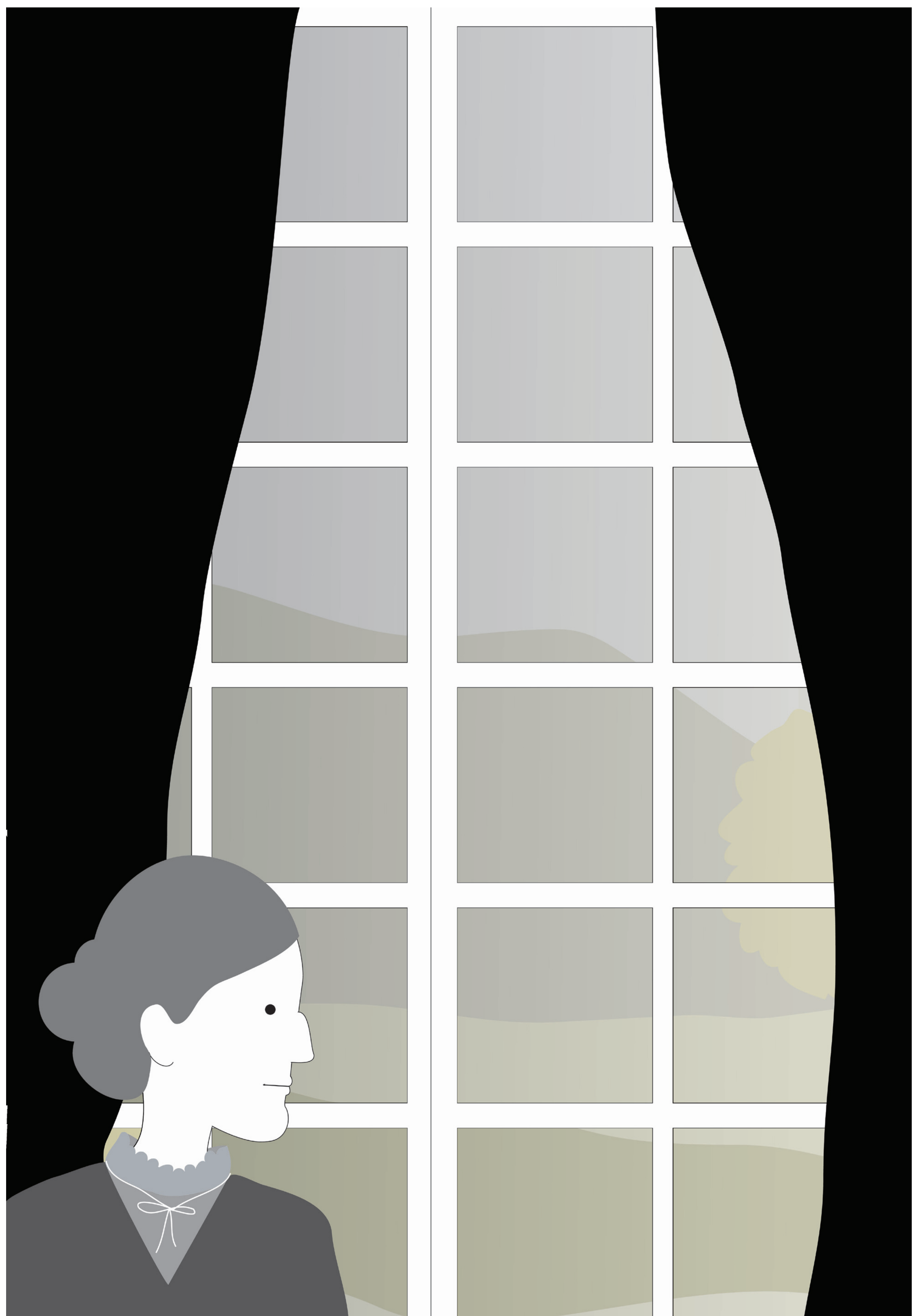
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 299
27 • 7 • 2003

RADAR libros



LOLA GOLDSTEIN

Virginia Woolf ataca de nuevo

Uno de los acontecimientos literarios de 2003 es sin duda la publicación, este 14 de julio, de un diario de juventud de Virginia Woolf, escrito durante algunos meses de 1909, que había permanecido durante todos estos años literalmente olvidado en un cajón. Hesperus Press (www.hesperuspress.com) permitió a *Radarlibros* revisar este material para situarlo en el contexto de la ficción y la escritura íntima de la gran autora inglesa.

POR MARTÍN SCHIFINO

Virginia Woolf era una esnob. Hija de un eminente intelectual victoriano, vivió inmersa en una biblioteca más real que la realidad, desconectada de la política de la época, escribiendo una hilera de libros falsamente exquisitos, semi-históricos, esteticistas hasta lo irresponsable, mientras con sus célebres amigos de Bloomsbury, una liga de egocéntricos que no hacían más que dorarse la pildorita el uno al otro, hablaba lánguidamente de arreglos florales, viajes a Italia, literatura francesa o el estado deplorable de la servidumbre en Inglaterra.

Éstas son, por supuesto, las acusaciones. La defensa dice más o menos así: Woolf fue una de las grandes intelectuales del siglo veinte, un modelo de integridad artística, una mente de un enorme lirismo, una víctima que se sobrepuso a abusos sexuales infantiles y a la enfermedad mental que la acosó durante décadas y, sobre todo, una feminista *avant-la-lettre* que les señaló el camino a las tanquetas liberadoras de los sesenta (Greer, Steinem). La historia de la lectura de Woolf está llena de pasiones genuinas, pero también de política y politiquería. Quizá convendría asumir que ambas imágenes comportan polaridades falsas y falsos énfasis. A esta altura, lo cierto es que hace falta desmitificar a la autora para poder leerla.

Escrituras del yo

Esto no quiere decir que el caso de Woolf sea sencillo. "Es una de las peculiaridades de su reputación póstuma –escribe su biógrafa, Hermione Lee– que la inmensa, completa extensión de su trabajo se ha revelado sólo gradualmente, modificando la idea que se tenía de Woolf en el siglo XX." Una segunda peculiaridad es que la reevalución crítica se produjo en gran medida sobre la base de papeles privados; si el rol de Woolf como sacerdotisa del modernismo nunca fue demasiado discutible, el resto de los escritos revelaron un número mucho mayor de facetas. Aunque "resto" es una palabra mezquina. Desde la muerte de Woolf, en 1941, han aparecido regularmente, como piezas de una urna rota, varios volúmenes de diarios, cartas, ensayos literarios y periodismo misceláneo (estos últimos esperan una edición definitiva), diarios de juventud y los escritos autobiográficos reunidos con el título, no del todo preciso, de *Moments of Being*. Incluso haciendo a un lado los ensayos, que pendulan entre lo personal y lo profesional, esta producción supera en gran medida, en número de páginas, la obra de ficción. Relegarla pues a la categoría de documentación en su totalidad no sólo sería empobrecedor, sino fundamentalmente errado. Una imagen de Virginia Woolf como escritora debe tener en cuenta todas sus dimensiones.

Quentin Bell, el sobrino y ejecutor literario de Woolf, quizá fue el primero en articular esta opinión, en el prólogo al primer volumen del *Diario*: para Bell, se trataba de una "obra maestra", "un logro literario igual a –aunque muy diferente de– *Las Olas* o *Al faro*, poseedor de la misma precisa belleza de escritura pero además de una inmediatez como sólo se encuentra en diarios". Terminantemente, agregaba: "Cuando el último de estos volúmenes se haya publicado, la obra... estará completa y los críticos podrán, si así lo desean, sentarse a hacer una valoración del todo". El *Diario*, "cuyos cinco volúmenes van de 1915, fecha en que se publicó la primera novela de Woolf, hasta la fecha de su muerte", está ahora al alcance de la mano y no cabe ninguna duda de que completa la obra de manera impecable. En él hay viñetas, retratos, notas para futuras ficciones; el tono alterna entre lo reflexivo, lo cáustico, lo tierno, lo obsesivo o lo cómico. Aunque obviamente es privado, muestra a la escritora en plena tarea literaria, observando el mundo, observándose a sí misma y observando las chispas que se producen del choque de una con otro. Lleva, sin duda, el sello de la dedicación. Pero mientras define los límites de lo que es "obra", también los interroga. Cuando Mitchell A. Leaska editó los diarios de juventud (*A Passionate Apprentice*, 1990), que empiezan a los quince años de Virginia Stephen y abarcan los trece siguientes, la pregunta implícita parecía menos sencilla. Uno se ve tentado a decir que *A Passionate Apprentice* está hecho de preámbulos genéricos; pero tampoco puede ignorarse su importancia. Como retrato de un artista adolescente (Woolf nunca quiso ser otra cosa que escritora), el volumen es más genuino, más ilustrativo, incluso más universal que cualquier *Bildungsroman*. En él una inteligencia estética evoluciona ante nuestros ojos. Complementariamente, los diarios hacen de laboratorio de la obra, tanto en un sentido estilístico como temático: "Este cuaderno servirá como un cuaderno de bocetos; como un pintor llena sus páginas con fragmentos... así tomo la pluma y trazo acá cualquier forma que se me cruza por la cabeza... Es un ejercicio-entrenamiento para el ojo y la muñeca... la aspereza, si es el resultado de un honesto deseo de anotar la verdad con lo que una tenga al alcance, no es desagradable" (1903). Aunque esto está muy bien, no hace falta ser Virginia Woolf para escribirlo. Sin embargo, la acumulación de observaciones resulta, cinco años más tarde, en un *aperçu* típicamente woolfiano. "Me gustaría escribir no sólo con los ojos, sino con la mente, y descubrir las cosas reales detrás de lo visible." Woolf escribe a continuación que desea alcanzar "un tipo distinto de belleza... una simetría por medio de infinitas discordias, mostrando los rastros del pasaje de la mente por el mundo, lograr finalmente algún tipo de totalidad hecha de fragmentos temblorosos". He aquí un manifiesto modernista en miniatura.

Apuntes y borradores

Carlyle's House And Other Sketches, escrito esporádicamente en 1909, se lee como una nota al pie de los diarios de juventud conocidos. Incluso David Bradshaw, su editor, admite que habrían sido incluidos en *A Passionate Apprentice* si se hubiera sabido de su existencia en 1990. En sentido estricto, *Carlyle...* no es un diario íntimo, sino más bien un cuaderno de apuntes en el que Woolf consignó siete viñetas independientes. En ellas se describen situaciones sociales como una visita a la casa del gran historiador victoriano Thomas Carlyle, otra a Cambridge a ver a la familia Darwin y a unos estudiantes amigos de su hermano, una cena con la aristócrata y patrona de las artes Lady Ottoline, o una tarde que Woolf pasó en compañía de su profesora de griego, Miss Case. En cuanto a lo biográfico, las primicias que nos ofrece son mínimas. No hay "revelaciones" sobre la vida de Woolf. Lo que sí hay son ventanas a la mente, al arte de Woolf, cosa que es mucho más interesante. Esto parece además apropiado porque, como lectora, Woolf buscaba iluminaciones psicológicas en los géneros íntimos. Uno de sus primeros cuentos, "The Journal of Mistresss Joan Martyn", escenifica este tipo de lectura. La ejecución es sencilla: una historiadora contemporánea descubre varios documentos del siglo XVI en una casa de campo. Hay entre ellos registros de compras, ventas, mediciones rurales, todo tipo de datos fácticos, pero, también, un diario en el que una adolescente genial desmenuza los movimientos de su conciencia frente a la monótona vida rural. A la narradora (y a Woolf) le interesan bastante poco los primeros, pero se le hace agua la boca al ver el segundo.

Un denominador común de los textos de *Carlyle's House*, del mismo modo, se encuentra en la voluntad de Woolf de registrar la experiencia sensible. Como se volvería en ella característico, Woolf empezaba a pensar en escenas, ordenando sus percepciones en arcos dramáticos. Esto repercutiría enormemente en su estilo, cuya lucidez se debe más a una visión orgánica que al martirio flaubertiano sobre la frase. Woolf lo explica en una carta de 1926 a Vita Sackville-West: "En cuanto a *le mot juste*, no tienes razón. El estilo es algo bastante simple; es puro ritmo. Cuando consigues eso, no te puedes equivocar de palabra... Esto es algo muy profundo, qué es el ritmo, y va mucho más allá de las palabras. Una visión, una emoción, crea una onda en la mente, mucho antes que las palabras correspondientes; y al escribir... uno tiene que recapturar esto y ponerlo en funcionamiento". Es instructivo descubrir, en *Carlyle's House*, que esta visión aún estaba madurando. Hay a veces una excesiva preocupación por el decoro, un cuidado que se traduce en un incómodo puntillismo. A los ritmos verbales, en otras palabras, les falta empuje. Lugares comunes como "debe haber tenido la belleza de una delicada cabeza griega" conviven con preciosismos del estilo de "tiene una mente como una de esas gemas de color piedra en las que están grabadas las cabezas de emperadores romanos, indeleblemente". ¿Qué agrega a la metáfora, salvo ampulosidad, la cláusula "emperadores romanos"? Pero sin duda ciertas expresiones woolfianas prefiguran la prosa por venir: Lady Ottoline "se toma un trabajo enorme para resaltar su belleza, como si ésta fuera un objeto exótico, hallado, con ojo experto, en un oscuro callejón florentino". Esto es travieso, mordaz, económico: da en el blanco.



El estilo es algo bastante simple; es puro ritmo. Cuando consigues eso, no te puedes equivocar de palabra. Esto es algo muy profundo, qué es el ritmo, y va mucho más allá de las palabras. Una visión, una emoción, crea una onda en la mente, mucho antes que las palabras correspondientes; y al escribir uno tiene que recapturar esto y ponerlo en funcionamiento. VIRGINIA WOOLF



Lugar común: antisemitismo

La malicia de Woolf, incluso en las cartas, rara vez se convertía en animadversión, mucho menos en desprecio. El nuevo volumen, sin embargo, tendrá el dudoso privilegio de mostrar el peor lado de la autora. Una de los textos, "Jews", describe la visita de Virginia Stephen y otra muchacha a la casa de Mrs. Loeb. Es un texto breve, de unas cuatrocientas palabras. Es netamente antisemita. Vale citar entero el primer párrafo:

Uno se pregunta cómo se hizo rica Mrs. Loeb. Parece un accidente; podría estar detrás de un mostrador... Es una judía gorda, de 56 años (dice su edad para congraciarse), de piel gruesa, con ojos caídos y pelo revuelto. Nos hizo fiestas, aduló y halagó, con una voz que limaba los bordes de todas sus palabras y que tenía una cadencia descendente. Parecía que quisiera congraciarse con sus invitados... Durante la cena les decía a todos que comieran y temía, cuando veía un plato vacío, que el invitado la estuviera criticando. La comida, por supuesto, nadaba en aceite y era horrible.

De ahí en más, las cosas se ponen feas: Loeb es una "taimada mujer de negocios" que tiene un "paladar ordinario" y "quiere ser popular"; también es, "quizás, amable, de manera vulgar", y "ostentosamente amable con los parientes pobres". Esto fue escrito por una persona de veintisiete años, dueña en general de una notable capacidad de observación. En su defensa, podría aducirse que tres años más tarde se casaría con un judío, Leonard Woolf, o que dos décadas y media más tarde escribiría una novela filo-semita, *The Years*, en donde los personajes judíos no están atados a estereotipos. Es obvio también que Virginia Stephen representaba los prejuicios de una sociedad clasista y xenófoba: haberlos vencido más tarde constituye una victoria moral de su parte. Pero, aun así, el retrato es indefendible. Encarna, de hecho, uno de los fracasos imaginativos más espectaculares de la pluma de Woolf. Un fracaso que es consustancial con el prejuicio. Joyce demostraría en *Ulises* que el antisemitismo está hecho de metáforas anquilosadas, de clichés mentales. Woolf usa en "Jews" una ristra de clichés. Parecería olvidar que, en el mismo cuaderno, le critica al sujeto de otro retrato su falta de "perspicacia" social: "Cuando describía gente usaba frases hechas y optaba por opiniones baratas". Exacto. Nada tan barato como ese "por supuesto", en "la comida, por supuesto...", con su postulación de un silogismo de injurias ("todos los judíos..."). Aunque pretende ser representativo, "Jews" es una tipificación inane, como en el peor arte. Este lapso privado, de todos modos, no debería afectar nuestra visión del mejor arte de Woolf; a diferencia, por ejemplo, del untuoso T. S. Eliot, Woolf nunca expresó antisemitismo en la obra. Lo que de cualquier manera causa es un realineamiento de la perspectiva. Mientras las novelas mayores, el *Diario*, los grandes ensayos, mantienen una pureza alpina en el horizonte, uno advierte que el terreno hacia ellos no está libre de superficies pantanosas. Es instructivo: para que Woolf escribiera como lo hizo en su etapa más admirable, a grandes rasgos 1920-33, tuvo que pasar por momentos de obcecación y zozobra. Ella misma sentía las hondonadas ("aunque fracasemos cada vez, sin duda no fracasamos tan completamente como antes de empezar", carta a Gerald Brenan, 24 de diciembre de 1922). Hermione Lee se ha quejado de que "aunque gran parte de la obra de Woolf está monumentalmente establecida en el canon del modernismo y del feminismo, otra parte, también, se lee poco y se valoriza poco". Esto es, más que una evaluación útil, el indulto académico de toda ramificación mental de la autora. Por supuesto, uno quiere protestar que parte de la obra se valoriza poco; la razón (tautológica) es que no está a la altura del resto. Ningún escritor, ni siquiera Shakespeare o Pushkin, es de un sublime continuo.

Pero sin duda la excelencia de Woolf tiene la particularidad de llegar a distintos lugares siempre por el mismo camino. Entre los mejores momentos de la ficción y los escritos privados, existe una eminente continuidad de inteligencia, sensibilidad y lucidez; una continuidad, en última instancia, de visión. A veces resulta incluso difícil atenerse a la idea de géneros estancos. ¿En qué sentido, por ejemplo, "The Death of the Moth" es un ensayo y "The Mark on the Wall" un cuento? En el primero, la narradora observa la muerte de una polilla; en el segundo, una mancha en la pared que resulta ser un caracol. Ambos presentan la misma suntuosa textura de asociaciones: ambos se parecen a los pasajes reflexivos del *Diario*. Del mismo modo, los motivos saltan de un género a otro, invitándonos a seguir la imaginación de fondo, tal como seguimos el curso de un delfín a partir del lomo acerado que rasga el agua a intervalos irregulares.

Devenir animal

La última oración es paródicamente woolfiana en vistas de un rasgo sobresaliente: los motivos de Woolf suelen convocar bestiarios enteros. Empezando por las cartas, vemos que Virginia firmaba las dedicadas a su familia como "goat" (cabra), mientras que, al escribirle a su esposo, Leonard, adoptaba el sobrenombre de "mandrill" (mandril); Leonard, mientras, era "mongoose" (mangosta); una prima era "toad" (sapo), y Vanessa, su hermana, aunque no entrara directamente en esta clasificación, podía recibir en una carta desde Italia el dudoso elogio de que los carneros del país tenían los ojos iguales a los suyos.

Todo esto puede parecer meramente anecdótico, pero la percepción animalizante, voluntariamente aniñada, se extiende a la mejor prosa de Woolf. Hay aquí, de hecho, evidencia de cómo un vocabulario privado puede convertirse en un rasgo de estilo. En 1908, en una fiesta vertida al diario, Woolf encuentra a "una mujer flaca, tenue, que tenía la cara como la de una liebre paralizada". En *Carlyle's House*, Sir George Darwin (nieto de Charles) es "un terrier de pelo duro entrado en años, canoso, con piernas cortas y ojos coléricos, que le lloran en las esquinas". En una carta de 1923, la bailarina Lydia Lopokova "tiene el alma de una ardilla: algo más encantador no se puede concebir: se sienta todo el tiempo sacándoles brillo a las aletas de su nariz con las patitas delanteras". Lo que nos lleva, finalmente, a una descripción central para el desarrollo del cuento "Lappin and Lapinova" (1938): "Lo miró de reojo... se parecía a un conejo. No es que alguien más hubiera notado el parecido con una criatura tan diminuta y tímida de este joven musculoso, pulcro, de nariz recta, ojos azules y boca tan firme. Pero eso era lo más divertido. La nariz le temblaba ligeramente cuando comía". En Woolf, la maestra del detalle significativo, hay como se ve un éxtasis de la metáfora, pero la metáfora (o su versión expandida, la comparación) nunca es un simple decorado brillante. Implica una visión de mundo.

En un sentido, la metáfora es la victoria momentánea del escritor sobre lo real. Las categorías que parcelan la realidad se interpenetran; las cosas adquieren una doble o triple naturaleza. A veces, como el famoso taxidermista victoriano que falsificó una sirena con los esqueletos de un mono y un pez, el escritor puede, mediante la metáfora, entrar en el orden de lo fantástico. Pero la garantía de la metáfora está siempre en la realidad. La realidad es el patrón oro que avala la circulación de las palabras; así las malas metáforas son o bien "pobres" (como en "perlas de rocío"), o bien una hiperinflación de la superficie sonora, sin correlato exterior a la lengua. Una buena metáfora identifica, en cambio, una similaridad oculta pero inmediatamente inteligible, como en el caso de la cabeza de toro que Picasso armó con el asiento y el manubrio de un triciclo. La metáfora puede ser entonces una herramienta intelectual, incluso cognitiva: une órdenes diversos y en el proceso penetra una realidad opaca. Así la entendían, por ejemplo, Conrad y Proust. Woolf, admiradora de ambos, nos ofrece descubrimientos en miniatura en sus intimaciones metafóricas. ¿Pero de qué orden?

Los escritos de Woolf, de manera asistemática pero decisiva, revelan en su totalidad un sugestivo programa estético. Es una forma de realismo, aunque sin duda tiene poco que ver con la portentosa ficción decimonónica. "Me gustaría escribir no sólo con los ojos, sino con la mente, y descubrir las cosas reales detrás de lo visible" (1908). En *The Voyage Out*, Terence Hewet, un joven novelista, lucubra: "Queremos descubrir qué hay detrás de las cosas, ¿no?" (Es significativo, dicho sea de paso, que Hewet pretenda escribir una novela sobre el silencio, o sobre lo que no llega a decirse, uno de los temas principales de *Las olas*). Una década después, en el famoso ensayo "Modern Fiction", la autora se explaya: "La vida no es una serie de faroles ordenados simétricamente; es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el comienzo de la conciencia hasta el fin. ¿No es la tarea del novelista transmitir este espíritu variante, desconocido y no-circunscrito, sin importar la aberración o la complejidad que presente?" La obsesión por la realidad, en el final, es una obsesión con sus reverberaciones en la conciencia; así Woolf rechazaba el materialismo "sórdido" de Joyce, pero adoraba las impalpabilidades de Chejov. Hay en ella casi una metafísica de lo real. Esto es de *Sketch of the Past*, la autobiografía que no vivió para terminar, pero que resume su credo artístico:

Siento que he recibido un shock; pero no es, como creía de chica, simplemente el golpe de un enemigo escondido detrás del algodón de la vida diaria; es o se convertirá en una revelación de algún tipo; es la indicación de algo real detrás de las apariencias; y lo hago real al ponerlo en palabras... Quizás éste sea el placer más grande que conozco. Es la felicidad que me atrapa cuando al escribir me parece que descubro qué le pertenece a qué, al lograr una escena, al redondear un personaje. A partir de esto alcanzo lo que podría llamar una filosofía, o en cualquier caso una de mis ideas constantes: que detrás del algodón hay una figura escondida; que estamos (me refiero a todos los humanos) conectados con ella; que el mundo es una obra de arte; que somos parte de la obra de arte.

Yo soy aquel...


EL JOVEN GRASS


CINCO DECENIOS
Günter Grass

Edición preparada por G. Fritze Mangull
trad. Miguel Sáenz
Alfaguara
Buenos Aires, 2003
128 págs.

POR WALTER CASSARA

"Leche negra del alba te bebemos de noche/ te bebemos al mediodía la muerte es un maestro en Alemania", escribía un joven Paul Celan en *Todesfuge*. Este conocido poema, que se convertiría con el tiempo en texto litúrgico para toda una generación de alemanes de la posguerra, fue publicado por primera vez en lengua rumana bajo el título de "Tangoul Mortii" ("Tango de la muerte"), más o menos por la misma época en que se gestaba el llamado Grupo del '47, una sociedad de escritores germanófonos, en su mayoría emigrados del Este, que impulsaban una nueva democracia en Alemania y a la cual se vincularon transitoriamente el mismo Celan, Christa Wolf, Ingeborg Bachman y Günter Grass, entre otros.

Sin embargo, a diferencia del gran poeta de *Amapola y memoria*, cuya lírica se inclinaría hacia un mutismo cada vez más espeluznante y subjetivo, Günter Grass daría cuenta de las secuelas de la guerra y los regímenes totalitarios desde un punto de vista más elocuente y satírico. Novelas como *El tambor de hojalata* (1959), *El gato y el ratón* (1961) y *Años de perro* (1963), se distinguen no sólo por su largo aliento y su prolífica capacidad de inventiva, sino también por cierto barroquismo experimental en donde la alegoría –esa vieja figura retórica mediante la cual el sujeto moderno, según pensara Benjamin, vuelve a purgar su instinto de destrucción– se mezcla con el humor negro y el absurdo existencialista.

Nacido en 1927 en Danzig, una ciudad ligada indisolublemente con la historia del nazismo (Danzig fue para los nazis el primer paso hacia la anexión total de Polonia, y desde allí el Führer se lanzó más tarde a la conquista del mundo), Günter Grass pertenece a una generación de intelectuales de la Europa central que surgió a la sombra de los postulados de un "arte revolucionario", con Brecht, Joseph Roth y Alfred Döblin como inmediatos precursores, pero que maduró durante ese convulsionado período que va de una guerra o otra, cuando Hitler y Stalin se estaban haciendo todopoderosos. Como Oskar Matzerath, el simpático enano tamborillero que se pasea con sus redobles por las trincheras de la Primera Guerra, pasa a través de la coalición de hierro del nazismo y el stanilismo hasta llegar a los difíciles años de la reunificación alemana, Grass ha documentado con sus ficciones, reinventándolos una y otra vez, los excesos del siglo más desquiciado y sanguinario que recuerda la historia occidental.

En *Cinco decenios*, el último Premio Nobel del siglo XX examina su obra literaria y gráfica a la luz de las circunstancias históricas y vitales que lo llevaron a realizarla. Pero no es éste un libro estrictamente autobiográfico o confesional, sino más bien un elemental y quizás ocioso "informe de taller" en donde el autor exhuma viejos poemas, bocetos de ilustraciones y dibujos perdidos en un cajón, a medida que recapitula algunos hitos de su carrera. Así el lector puede enterarse de que Grass se inició en el arte de la escultura tallando, significativamente, losas funerarias durante un crudo invierno de 1947 en el que la Academia de Artes de Düsseldorf había suspendido sus actividades a causa de los desmanes de la guerra; que más tarde tomó un curso de grabado con los maestros pacifistas Ewald Mataré y Otto Pankok, cuando dicha institución pudo reabrir sus puertas; y también que se ganaba la vida tocando una "tabla de lavar de hojalata" en un trío de jazz y debutó en la escena literaria con un libro de poemas, *Las ventajas de las gallinas de viento*, editado e ilustrado artesanalmente.

La poesía que cultiva Grass tiene un tono más bien festivo y circunstancial, a contrapelo de la lírica expresionista que se consolidó en la posguerra. Muchos de sus poemas apelan a la sencillez de las rimas infantiles y al humor para decir en una inflexión espontánea las cosas más terribles, como en las primeras dos estrofas de "Pasatiempo": "Porque hay setas, ten cuidado./ El miedo, siempre igualado,/ se acumula y se ha asustado/ al oír 'por descontado'. // Sólo es segura la muerte/ que rima con fuerte y suerte,/ si hace falta con inerte,/ y desde luego con muerte". En este libro también se recopila gran parte de los interesantes dibujos y las cubiertas originales que Günter Grass, un artista con todos los talentos, realizó para las primeras ediciones de sus libros de poemas, así como para su obra narrativa y sus piezas teatrales.

Poeta que tose


ESTRELLA DE LA VIDA ENTERA
ANTOLOGÍA POÉTICA
Manuel Bandeira

Edic. y trad. Rodolfo Alonso
Edición bilingüe
Adriana Hidalgo editora
Buenos Aires, 2003
210 págs.

POR PABLO PÉREZ

Manuel Bandeira (Recife, 1886), por deseo de su padre ingeniero estudia arquitectura en la escuela Politécnica de San Pablo. Pero en 1904 enferma de tuberculosis y la secuela de su enfermedad le impone una vida de reposo absoluto por lo cual debe abandonar sus estudios. "Si pudiera recomenzar la vida, le gustaría ser lo que no pudo: arquitecto", escribe en su "Flash autobiográfico de Manuel Bandeira". Es durante este reposo obligado que Bandeira se dedica a leer y a escribir. En el primer poema de *Estrella de la vida entera*, antología realizada y traducida por Rodolfo Alonso, encontramos dos versos en los que se condensa toda su poesía: "Yo hago versos como quien llora", es el primer verso del poema y "Yo hago versos como quien muere", el último.

En la poesía de Bandeira, que se considera a sí mismo más que poeta un "tísico profesional", la presencia de la tristeza y de la muerte son una constante: "Y la belleza es triste./ No es triste en sí,/ sino por lo que hay en ella de fragilidad e incertidumbre". Bandeira parece escribir a pesar de sí –"Estoy cansado de todas las palabras"–, cuando su mayor deseo es morir, desde los primeros poemas ("Toda mi alma huye en la brisa:/ ¡Yo tengo ganas de matarme") hasta los últimos ("Quiero descansar./ Morir/.../ Todas las mañanas el aeropuerto de enfrente me da lecciones de partir").

Lejos de concretar su muerte, podría decirse que Bandeira vive su longeva vida (muere en 1968) con estoicismo, encontrando la belleza en donde puede a pesar de una aparente apatía por la vida –"Todo es milagro,/ Todo menos la muerte./ –Bendita la muerte, que es el fin de todos los milagros."–, y escribe poemas como quien respira o tose –"Tos, tos, tos"–; sin vanidad, a pesar de que ya en vida es considerado como uno de los grandes poetas del Brasil, padre del movimiento modernista brasileño, maestro del verso libre. Una de sus oraciones, además del Padrenuestro, es el verso de Verlaine: "Señor, líbrame del orgullo siempre idiota".

Su poesía, según Cesar Aira, "tiene algo de anotación cotidiana, de diario íntimo: puede volverlo todo poético, sin adherir nunca a recetas estéticas o estilos garantizados, aunque el suyo es inconfundible". De esta manera encontramos en *Estrella de la vida entera* la evocación de una infancia feliz, alusiones a noticias periodísticas, o publicidades –"Las tres mujeres del jabón de tocador Araxa me invocan, me trastornan, me hipnotizan"–. También hay poemas de amor dedicados a varias mujeres, con versos por momentos desconcertantes: "Y te amo como se ama a un pajarito muerto", o de un erotismo que, como toda su poesía, indaga, además de la frontera entre la vida y la muerte, la escisión del cuerpo y el alma y su reunión en el momento del orgasmo: "Fue entonces que mi alma fue llegando/ fue llegando de muy lejos/ fue llegando/ para de súbito entrarme violenta y sacudirme todo/ en el momento fugaz de la unidad".



PEQUEÑO BIG BANG


AMBERES
Roberto Bolaño

Anagrama
Barcelona, 2002
120 págs.

POR RODRIGO FRESÁN

Si es cierto aquello de que todo lo que fuimos, habitamos y conoceremos ha surgido del temperamental y cataclísmico capricho de un ínfimo punto de energía cósmica, entonces parece ser igualmente verdadero el hecho de que la torrencial obra del chileno Roberto Bolaño surge de este librito para muchos desconcertante y fuera de lugar y para muchos otros imprescindible y encandilante.

Escrito en 1979 pero arrancado a los cajones y recién publicado a fines del año pasado para cumplir una personal cábala de publicar un libro al año en Anagrama, *Amberes* –según Bolaño en una de sus últimas entrevistas– "es la única novela de la que no me avergüenzo". Y agregaba: "Tal vez porque sigue siendo ininteligible". Semejante afirmación –que a más de un lector de *La literatura nazi en América Latina* o *Los detectives salvajes* le parecerá una irresponsable *boutade*– adquiere ahora, con la muerte de Bolaño, una atendible seriedad, un guiño para iniciados, una clave a decodificar con modales de Piedra Rosetta o monolito modelo *2001: Odisea del espacio*. Porque *Amberes* no es ininteligible sino criptográfica y –por más que no goce del carácter transparentemente autobiográfico de relatos como "Sensini" o "Ultimos atardeceres en la tierra"– se ocupa de explorar uno de los episodios más mitificados y mitificables de y por Bolaño: sus días y sus noches como justiciero guardián de camping en Castelldefels, en las afueras de Barcelona.

"Escribí *Amberes* casi recién llegado a España, sin papeles y muerto de hambre", recordó Bolaño con una sonrisa durante la presentación de este libro. "Y lo escribí casi como homenaje –jamás venganza, porque no hay nada menos noble que la venganza contra una mujer– a una chica guapísima que andaba por el camping donde yo trabajaba como guardián todo servicio. Esta chica se acostaba con todos menos conmigo, y yo nunca alcancé a entender muy bien por qué. Supongo que su absoluto rechazo a mi delicadeza siempre me resultó un misterio."

Amberes es –no hay dudas– un libro "Marca Bolaño" porque en él aparecen rasgos inconfundibles: la idea de América latina como virus de alto contagio, como un gas peligroso, esparciéndose por el mundo (si *Los detectives salvajes* narra en perspectiva la derrota de ese virus, *Amberes* es casi un diario/ diagnóstico escrito desde el frente y en plena epidemia); el policial como género líquido y que no está obligado a resolver el misterio sino a simplemente enunciarlo, y un "idioma" donde se funden partes iguales de Julio Cortázar, David Lynch, Richard Brautigan y el Bolaño de libros como *Tres* y poemas como "Un paseo por la literatura", donde el paisaje de una estética universal se funde sin problemas con el de una épica íntima. En una entrevista que le hizo Daniel Swinburn, Bolaño explicaba este sistema que gobierna *Amberes* y rige toda su obra: "Autobiográfico es Faulkner, Joyce, no digamos Proust. Incluso Kafka es autobiográfico, el más autobiográfico de todos. En cualquier caso yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden. Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se ha fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprehensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la experiencia individual, el lado teologal. Bajo esta perspectiva, Tolstoi es autobiográfico y yo, por supuesto, sigo a Tolstoi".

En el momento de su publicación en España escribí para este suplemento que podía pensarse en *Amberes* como en un "*thriller* para armar". Un enigma repleto de agujeros negros que se tragaban toda la luz de lo racional para dejar al crimen a oscuras con climas y recursos que recuerdan, también, a algo de lo que hizo Philip K. Dick a la hora de plantar su retropsicobiografía en textos alucinados como *Valis*.

Amberes tiene la textura de una pesadilla, pero de una pesadilla dirigida donde se compaginan películas proyectadas entre los árboles de un bosque, personajes zombies, epifanías alucinadas, postales sadomasoquistas, la intuición permanente de un Dios-Inteligencia con un más que perverso sentido del humor, un jorobadito, cruces dimensionales, una pelirroja que aparece y desaparece, un escenario casi extraterrestre pero cercano y, por encima de todo eso, la voz del narrador que reflexiona ya entonces acerca de una posible escritura de su futuro a medida que vive la trama. Un joven Bolaño que ya parece estar soñando con las alturas pobladas de estrellas distantes, con las órbitas frenéticas y terrenas de sus detectives salvajes, con los aterrizajes forzosos de sus sudacas voladores, con la cabeza de la serpiente que acabará mordiéndose su propia cola para formar el círculo perfecto en el que el tiempo transcurrido es, apenas, una torpe cuestión de almanaques y no de libros. Así, un magistral prólogo titulado "Anarquía Total: Veintidós años después" convierte a *Amberes* en una suerte de *flashback* a ese Big Bang de un estilo personal que ha ido mutando a formas más complejas y ambiciosas, pero que por el camino no ha sacrificado nada de la intensidad del estallido original. Así, la última página de *Amberes* –funcionando al mismo tiempo como despedida de libro y bienvenida al escritor– es, en realidad, la plegaria de un artista atemporal. Un juramento por lo que vendrá, un credo, y ahora, de golpe, un epitafio: "De lo perdido, de lo irremediablemente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más. (Significativo, dijo el extranjero.) A lo humano y a lo divino. Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura".

Así fue, así es, así será.

NOTICIAS DEL MUNDO

Un muro de silencio La apertura de los archivos sobre las actividades nazis en la Argentina dará mucho que hablar. La medida fue avalada por 22 legisladores norteamericanos mediante un pedido de resolución entre cuyos fundamentos se cita la investigación de Uki Goñi, *La auténtica Odessa*, libro oportunamente reseñado por este suplemento. El Centro Simon Wiesenthal venía reclamando una idéntica medida desde hace meses. Hasta ahora, tal como informó **Página/12** en reiteradas oportunidades, la respuesta oficial al proyecto de resolución del Congreso estadounidense había sido una carta del nuevo secretario de Cultura, Torcuato Di Tella, al congresal Maurice Hinchey, en la que defendía a dos fugitivos croatas, uno de ellos extraditado a Croacia en 1999, de lo que consideraba "acusaciones infundadas" del Centro Wiesenthal. Para debatir el tradicional "muro de silencio" que durante décadas ha rodeado el tema, se reunirán Uki Goñi, Robert Cox y Horacio Verbitsky, en una mesa redonda que se celebrará en la librería Cúspide del Village Recoleta (Vicente López y Junín), el próximo lunes 28 de julio a las 19. Participará también Sergio Widder, representante del Centro Wiesenthal para América latina. La entrada será libre y gratuita.

Expansión castellana El castellano (o español, como suele llamarse a la lengua que hablamos) se expande por el mundo a ritmo vertiginoso. Recientes investigaciones demuestran que tanto en el Africa sahariana como en los ex países del Este la demanda para aprender la lengua de Cervantes y de Borges ha crecido vertiginosamente. En Rumania, por ejemplo, en los últimos cuatro años ha crecido un 158,5 por ciento. El 42 por ciento de los centros de enseñanza secundaria marroquíes ofrecen cursos de castellano y en cinco universidades de ese país cursan estudios de Filología Hispánica más de 2500 alumnos. El castellano, la cuarta lengua más hablada del mundo es, cada vez más y junto con el inglés, una lengua vehicular. Ante semejante multiplicación de la oferta laboral, los profesores de lengua y los intérpretes, de parabienes. Sólo falta que la Argentina tome cartas en el asunto acelerando, por ejemplo, los programas de intercambio con Brasil, donde también crece la demanda de profesores de lengua y cultura hispanoamericana.

Decí Whisky

GISELE FREUND
Rauda Jamís



Trad. Anna Becciu y Ana Mª Moix
Circe
Barcelona, 2002
206 págs.

POR JORGE PINEDO

Fotógrafa de tres generaciones de artistas en general, literatos en particular y escritores franceses en especial, Gisèle Freund (Berlín, 1908 - París, 2000) supo transitar un universo que arranca de cuando se practicaba el sexo al amparo del carruaje de punto y que se cierra con el último trueno que marca la obsolescencia del avión Concorde. Testigo implacable del devenir cultural (y anticultural) a ambos lados del Atlántico, esta artista de la cámara, epistemóloga de la imagen, militante libertaria, supo compeler a Rauda Jamís (París, 1955) para que se convirtiera en su biógrafa.

Un tanto a regañadientes, la escritora de *El sueño espiral* y la crónica de la vida de Frida Kahlo, accedió a una sucesión de conversaciones que cubren algo más que el testimonio de una época: marca los avatares de las principales corrientes intelectuales de Occidente durante el siglo pasado.

Formada en la mismísima Escuela de Frankfurt, Karl Mannheim, Theodor Wiesengrund Adorno, Norbert Elias, Max Horkheimer fueron los maestros e interlocutores que guiaron la tesis de Freund, finalmente doctorada en La Sorbona. Convencida –como Baudelaire o Saussure– de que el ojo determina la imagen, sostenida en un "materialismo rudimentario", se animó a teorizar por vez primera que la fotografía colma las ansias de perpetuación del incipiente mundo pequeñoburgués, a imagen y semejanza de cómo el linaje operaba en la decapitada nobleza.

Estrella de la legendaria agencia Magnum fundada por Robert Capa, por su lente y no sin su palabra pasaron Hermann Hesse, Louis Aragon, Jean Paulhan, André Gide, Paul Valéry, André Michaux, André Malraux y las dos editoras más trascendentes de la primera mitad del siglo XX: Adrienne Monnier (creadora de la Maison des Amis des Livres) y Sylvia Beach (*factotum* de la librería Shakespeare & Co. y primera editora de James Joyce, quien también posó). Trío de mujeres temibles que hizo tambalear el monopolio masculino de la crítica de las artes occidentales hasta Aragon, Sartre y Simone de Beauvoir.

Alemana, judía y de izquierda, Gisèle Freund resultó rescatada de la Francia ocupada por los nazis nada menos que por Victoria Ocampo ("su Majestad Vic Iº de Argentina"), que la trajo a una ciudad donde, curiosamente, no se sintió extranjera y sin embargo tampoco alcanzó a comprender "en qué consistía exactamente el encanto del argentino. Su vanidad no tiene límites. Exageradamente coqueto, endiabladamente fanfarrón, miente igual que respira". Eso, en 1941.

Uruguay, Chile, Ecuador, Tierra del Fuego, México: Diego Rivera y Frida, Alfonso Reyes, Siqueiros y Orozco. Otra vez Buenos Aires y "¡una aparición feérica!", por supuesto, Evita: "Era vanidosa, y mis fotos halagaron su vanidad hasta el extremo de ofuscarla". Dos potencias se saludan. En el medio, la biógrafa Jamís le arranca teoría pura del retrato y del reportaje gráfico ("señala los comienzos de lo que se denomina 'la civilización de la imagen', con todas las manipulaciones que esto implica"). En una (otra) espléndida traducción de Anna Becciu y Ana María Moix, la prolija edición de *Gisèle Freund*, ilustrada con nueve fotos centrales, amerita de sobra un *editing* que actualice, por lo menos, francos a euros y marcos alemanes a dólares.

ENTREVISTA

Un viaje de ida

Todos los días de vacaciones de invierno permanecerán abiertas las puertas de la 14ª Feria del Libro Infantil y Juvenil. A continuación, *Radarlibros* habló con su directora para saber qué pueden encontrar allí los chicos y sus padres.

POR JONATHAN ROVNER

Niños martillando, ensamblando piezas de madera; niños pintando sobre pequeños bastidores montados en pequeños caballetes; niños que le escriben un mensaje a otro niño, desconocido y conjetural, llevándose a cambio el mensaje de un tercero que antes ocupó su lugar. Niños cocineros, niños murgueros, niños escritores. Niños que, bajo la excusa de disfrutar de su infancia, se apasionan por los frutos de la imaginación y el desarrollo de sus facultades intelectuales. En definitiva, un mundo casi inconcebible, en el que los adultos parecen estar allí sólo a los efectos de promover el asombro y, en el peor de los casos, controlar sus desbordes.

En un contexto en el que la infancia parece cada día más obnubilada por los límites de la educación y las extralimitaciones del mercado, puede resultar extraña la idea de una Feria del Libro Infantil y Juvenil, en la que, a diferencia de lo que ocurre con la de los adultos, el protagonismo lo lleven, finalmente, los libros. Y no obstante, por inimaginable que resulte, esa situación y ese espacio existen de hecho y durante estas vacaciones, todos los días de 14 a 20, en el ex Centro de Exposiciones de la Ciudad, en Figueroa Alcorta y Pueyrredón.

En gran parte, la responsable de este evento es Ana María Miller –Kuki para todos los que la conocen–, una señora pelirroja, de impactante contextura física y mirada intimidante. Muy reconocidos en el mundo editorial, Kuki y su marido, Daniel Divinsky, dirigen la ya mítica Ediciones de la Flor. Kuki, a su vez, preside desde hace años la comisión de la Fundación El Libro encargada de organizar la Feria del Libro Infantil y Juvenil. Con ella dimos la vuelta completa al recorrido que allí se plantea. "La feria del libro, desde hace unos tres años hasta el día de hoy, ha dado un salto tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. Hoy contamos con más de 80 expositores y se espera una concurrencia de trescientas mil personas para este año."

Organizada casi a la manera de un parque temático, la feria tiene por eslógan la frase "viajar en libro". Por eso la mesa de informes se parece al mostrador de una aerolínea, con la chica vestida de azafata y las paredes aparecen pintadas con motivos alusivos al viaje en tren. El recorrido se inaugura con la imagen de un gigantesco libro abierto, en el que, con fondo de mapa, puede leerse la inscripción: "Había una vez un libro, érase una vez un viaje".

La presidenta nos explica el porqué de esta homologación: "No es fácil hacer que los chicos se interesen por el libro. El libro es pa-

ra ellos, chicos, una cosa densa que les recuerda más a lo escolar, lo obligatorio y que, encima, tanto en la casa como en la escuela, se los obliga a tratar con un excesivo cuidado. Que no se doble, que no se rompa, etc. Entonces es difícil que un chico se acerque a los libros por su propia iniciativa. Por eso, lo que aquí tratamos es de lograr que los chicos recuperen el interés por los libros, a partir de generarles una situación más distendida y lúdica, en la que puedan jugar, divertirse y, entre una cosa y otra, acercarse a los libros por su propia curiosidad y no porque los están obligando".

En efecto, el paseo que ofrece la 14ª Feria del Libro Infantil y Juvenil responde a un diseño que alterna las actividades recreativas con la oferta editorial y las propuestas de distintas instituciones públicas y privadas que brindan su apoyo al evento. Así, hay un stand de la AFIP, en el que se ofrece el Tribukit, un juego en el que se aprenden las ventajas de la puntualidad tributaria y los peligros de la evasión. Edenor, en cambio, ofrece constantes talleres de "ciencia divertida" y Maggi brinda auspicio e infraestructura al stand de Pequeños Chefs –uno de los más concurridos de la feria– en el que los niños aprenden a amasar y hornear panes que luego llevan a la casa, para beneplácito de su familia. Preguntada sobre su propio gusto por los niños, Ana María Miller, luego de trabajar durante todo el año para lograr estas tres semanas de feria, no pudo ser más sincera: "Un ratito, creo que la naturaleza es sabia, por eso es que hay un momento de la vida para cada cosa. Yo fui maestra, hace ya unos cuantos años y fui sarmientina, durísima". Hoy ese rigor aparece puesto al servicio de la organización de un evento ejemplar.

Comunicado número 1



EL FIN DEL HOMBRE. CONSECUENCIAS DE LA REVOLUCIÓN BIOTECNOLÓGICA
Francis Fukuyama



trad. Paco Reina
Ediciones B
Barcelona, 2002
416 págs.

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

"La verdadera libertad es la libertad de las comunidades políticas para proteger los valores que más aprecian, y es esa libertad la que necesitamos ejercer con respecto a la revolución tecnológica actual." Con esta enigmática sentencia termina el último libro de Francis Fukuyama. El ejercicio de la libertad, la utopía liberatoria, sería entonces la causa del fin del hombre.

El bajo vuelo literario de sus trabajos, sus omisiones y la endeblez de sus argumentos han sido siempre equivalentes a su entusiasmo y su perseverancia para proclamar la Buena Nueva del Nuevo Orden Global Mundial: si en ensayos anteriores como *El fin de la Historia y El último hombre*, Fukuyama afirmaba que los procesos históricos habían culminado para dar paso a un orden capitalista universal y democrático, en este nuevo trabajo vuelve a aparecer como el Heraldo del Imperio Sin Fin y, a pesar de los ríos de sangre que corrieron por los puentes imperiales, Fukuyama no se cuestiona en ningún momento las tesis de sus libros anteriores.

Traducido al castellano como *El fin del hombre*, el título original de este libro es *Posthuman society*. Estemos entrando o no en una era poshumana, lo cierto es que Francis Fukuyama no aspira a ser un pensador humano, sino un teórico "Post-humano" (quizá sea más acertado considerarlo "infrahumano"). El autor analiza las consecuencias de la revolución biotecnológica: la ingeniería genética, la neurofarmacología y la biología molecular amenazan, con sus potencialidades revolucionarias, cambiar no sólo nuestro modo de entender la política, sino incluso nuestra naturaleza. Aplicando cierto sentido común, analiza un hecho: la ciencia y la tecnología de las que surgen el mundo moderno representan en sí mismas los principales puntos débiles de nuestra civilización. Un ejemplo de esto son los atentados terroristas del 11 de septiembre.

Pero aunque finja durante varias páginas estar preocupado por estas cuestiones, el eje de este trabajo es explicar y justificar la necesidad imperiosa (e imperial) "esbozada a grandes rasgos en este libro" de un mayor control político sobre los usos de la ciencia y las tecnologías. Ex analista del Departamento de Estado y miembro del Consejo Bioético de Presidente Bush, la sonrisa de Fukuyama deja abiertos los más oscuros interrogantes: ¿es realmente este libro el ensayo de un intelectual doctorado en Ciencias Políticas en la Universidad de Harvard, uno de los "pocos intelectuales capaces de relacionar el conocimiento de la historia del mundo y la comprensión de la teoría social como temas de candente actualidad", tal como afirma el *Washington Post Book World*? ¿O se trata de un comunicado de prensa de 345 páginas (410, si tenemos en cuenta la extensa bibliografía) en el que se anuncia la inminente creación de un organismo que regule la biotecnología? La libertad de Fukuyama es la omnipotencia del poder económico del Imperio. El comunicado consta de tres partes: la primera analiza la neurofarmacología y el control de la conducta. La segunda trata sobre el "ser humano" y la tercera, "Qué hacer", en donde se enuncia la necesidad de controlar este nuevo y revolucionario (por lo devastador) mercado. Si en el primer capítulo Fukuyama se vale de su sentido común para explicar lo arbitrarias que son las explicaciones de quienes impusieron en el mercado el Ritalin y el Prozac, en el segundo capítulo el mismo Fukuyama parece experimentar ese déficit de atención por hiperactividad. Cuando afirma que "la naturaleza humana es la suma del comportamiento y las características que son típicas de la especie humana y que se deben a factores genéticos más que a factores ambientales", se hace evidente que para el autor la naturaleza humana es, entonces, la herencia. La idea de persona humana sería entonces una abstracción, un concepto obsoleto. Y en un siglo en el que las invocaciones a una guerra religiosa se repiten tanto en las proclamas de Bin Laden como en las arengas de Bush Junior, Francis gambetea la cuestión con una frase falsamente ingenua: "Los derechos derivados de la religión revelada no son hoy en día la base reconocida de los derechos políticos de ninguna democracia liberal". Por eso, las citas de Fukuyama a Nietzsche, fuera de contexto, sólo sirven para lograr cierto simulacro filosófico y para aparentar una conexión teórica tan falaz como hipócrita. Para el autor, los valores que la comunidad política debe proteger y defender son los valores del capitalismo globalizado.

La persona humana, la historia, la memoria, el tiempo y el infinito no son sólo palabras, sino que constituyen parte del patrimonio de la humanidad, de un patrimonio que Fukuyama prefiere soslayar. Ignorarlas a lo largo de 357 páginas es, literariamente, su dudoso mérito intelectual.

EL EXTRANJERO

ET EU TU
Arnaldo Antunes y Marcia Xavier

Cosac & Naify
São Paulo, 2003

Si lo que define el género epistolar son las cartas, este libro nada tiene que ver con él. Si su característica es la mediación, la distancia, incluso el manejo de los tiempos, este libro podría ubicarse, *aggiornado* al extremo, en la tradición de Choderlos de Laclos.

Todo comenzó con un intercambio, largo y sin meta definida, de *e-mails*. La artista plástica brasileña Marcia Xavier le mandaba fotos y montajes fotográficos a Arnaldo Antunes y éste respondía con poemas, escritos a partir de aquellas imágenes. Si bien este cruce parte de una propuesta de Xavier, interesada en explorar la relación entre la palabra y la imagen, es tan afín a la poética de Antunes que sólo puede ser pensado, retrospectivamente, como una elección que acentúa la busca de todo su trabajo. El diálogo entre los dos códigos crea uno nuevo y ¿qué más antunesiano que el deseo de nuevos códigos? ¿Qué más antunesiano que el diálogo? Las fotos que Marcia mandaba, espaciadas, eran de su archivo personal, un registro de su trabajo, heterogéneo pero con una línea absolutamente legible y coherente, de los últimos diez años. Antunes, en cambio, escribió poemas para esas fotos. El énfasis de Antunes en la materialidad del lenguaje, en la consistencia, en la presencia del cuerpo en las obras (sus caligrafías, por ejemplo, juegan constantemente con el rastro corporal del gesto que las trazó) es claro también en este trabajo. Como respuesta a esas fotos, fragmentadas (de cuerpos enteros, de partes del cuerpo, de paisajes, de changuitos de supermercado, de cielos con y sin nubes, de aviones enteros, de partes de aviones, de sillas, de las nervaduras de una hoja, de una plaza de toros), Antunes propone, también, la fragmentación. Elige, evidentemente motivado por los recortes y montajes de Xavier, el quiebre de versos y de palabras entre versos; el impacto visual de los poemas está pensado exclusivamente a partir de su diálogo con las fotos, del color y tamaño de las letras, del soporte físico. El libro, exquisito, impactante, varía constantemente sus materiales: tapa metalizada, fotos desplegables, transparencias. La tipografía es única y Antunes no apela a los poemas visuales, se cierne a los límites exclusivamente verbales de la poesía sin descuidar nunca la busca constante de tridimensionalidad en el lenguaje.

El pasaje de una foto a otra, de un poema al siguiente o, claro, el cruce de lenguajes producen al mismo tiempo una reacción química compleja y un proceso totalmente natural. Por momentos, parece posible descubrir un criterio analógico de pasaje, una semejanza temática o formal (visual o sonora: un color, un ritmo, un vacío); en otros, sorprende el contraste. Y, a pesar de no haber una lógica narrativa entre los poemas y las fotos, la sucesión crea, inevitablemente, un gran poema, complejo y variado.

Este libro, cuyo título *Et Eu Tu* acentúa la idea de sintaxis dislocada, es, una vez más, una declaración de guerra a la especialización. Arnaldo Antunes no (sólo) es poeta. Marcia Xavier no (sólo) fotógrafa. Caligrafías, performances, música, poesía por un lado; instalaciones, objetos, fotos por otro. Lo natural, para estos artistas, es, indudablemente, el tránsito. La interterritorialidad, un a priori.

VIOLETA WEINSCHELBAUM

ANTICIPO

Duelo de titanes



Siglo XXI de España acaba de distribuir en las librerías porteñas *Condiciones*, que recopila la mayoría de las conferencias e intervenciones en coloquios pronunciadas por Alain Badiou después de su monumental síntesis *El ser y el acontecimiento*. A continuación, algunos fragmentos del prólogo, donde François Wahl opone la ontología de Badiou a la de su gran contemporáneo, Gilles Deleuze.

POR FRANÇOIS WAHL

Más allá de los inventarios académicos, hay dos estilos de definición de la filosofía: uno es *descriptivo*, el otro *fundador*. Gilles Deleuze dio un ejemplo del primero en *¿Qué es la filosofía?*, mediante una suerte de puesta al desnudo del trabajo filosófico de donde se hace derivar los rasgos específicos de la filosofía misma; Badiou asumió en *El ser y el acontecimiento* todos los riesgos del segundo: sólo hay filosofía bajo la condición de un pensamiento del *ser*, construido según un proceso sistemático, que toma a su cargo las refundiciones contemporáneas de la racionalidad, y que permite pronunciar, a su término, lo que es hoy la *verdad*. El cotejo entre Deleuze y Badiou puede parecer incongruente: Deleuze salva a Bergson por Nietzsche; Badiou salva a Platón por Cantor. Pero son tales los puntos de convergencia, y tales las oposiciones, que una confrontación haría resaltar en más de un lugar el núcleo del pensamiento de Badiou.

Deleuze y Badiou proceden a primera vista sobre vías paralelas, de oposición a lo que se podría considerar una *koiné* (una opinión corriente) contemporánea. No es cierto que asistamos a un "fin" de la filosofía: ésta siempre ha sido y sigue siendo especificada por sus *procedimientos de operación*, que la distinguen radicalmente de la ciencia (más en general, del conocimiento de los estados de facto) así como del arte (Badiou agrega: de la política y del amor). Deleuze asigna sólo a la filosofía "el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos"; Badiou le asigna a la filosofía el asegurar de modo exclusivo la posibilidad de componer las verdades producidas por los cuatro procedimientos genéricos de la filosofía, los únicos capaces de producir verdades: procedimientos que son entonces otras tantas "condiciones" para la filosofía (el matema, el poema, la invención política y el amor).

No es cierto que la filosofía realice, mediante un gesto supremo o trascendente, la cuenta de los Unos donde se resume la experiencia; esto sería su desastre; puesto que si bien lo que ella tiene que pensar es el fondo, la donación o el ser, lo que le corresponde afirmar es la multiplicidad, lo múltiple de múltiples, la multiplicidad pura: el *sin-uno*. En consecuencia, no es cierto que la filosofía exista bajo la condición de la *lengua* como trascendental para el pensamiento: el filósofo pasa por la lengua, pero la desplaza cada vez por el golpe de suerte de una nominación indeducible. En fin, no es cierto que lo Verdadero tenga algo que ver con la *referencia*, objeto del saber: procede de una decisión, hecho *acontecimiento*, acto lanzado, suplementario, pero también (dirá Badiou) sustractivo por lo que descuenta.

Después de lo cual, los caminos divergen. Deleuze describe una práctica cuya expresión clave es *la creación de conceptos* "autopropuestos" pero fluidos, condensados en una pluralidad de componentes que se remodelan según que se desplacen en ellos los lugares de intensidad; creación que no se puede imaginar más que como la de "un punto en estado de sobrevuelo, a velocidad infinita". Sólo es filósofo aquel que construye y articula conceptos consistentes; pero esta construcción es un arte ("de los centros `no discursivos' de vibraciones"), y no se puede "zanjar" entre conceptos en el momento en que se encuentra que difieren las encrucijadas de problemas a los que tratan de responder. No podría ser más claro que Deleuze se ha asignado la tarea de describir el proceso del trabajo filosófico, de considerar al pensamiento en el *movimiento* –otra palabra clave– de su elaboración.

La palabra clave de Badiou es *Verdad*: es decir que, si bien él también intenta articular los procedimientos por los cuales la verdad se produce, éstos no tienen nada que aprender de la movilidad del pensamiento; se trata de lo que puede establecerse como *discurso* verdadero, de las condiciones en las cuales éste puede advenir, mediante la aplicación del operador de deducción. Y será al precio de una refundición radical, puesto que Badiou concuerda al menos con Deleuze en oponer verdad y saber referencial: el objetivo es determinar los procedimientos *racionales* para un enunciado de verdad que no deba ya nada a las categorías de la epistemología.

Qué significa pensar

POR DANIEL LINK

En "Lo sustractivo", su prólogo a *Condiciones*, François Wahl cree que "debería excusarme, en rigor, por la dimensión que alcanzó este prefacio". Es que Wahl, además de una de las grandes voces filosóficas de Francia, es un profundo conocedor de la dificilísima ontología de Alain Badiou, con quien ha mantenido diferencias a lo largo de "veinticinco años de trabajo en común". Resulta sorprendente (y altamente saludable) que Badiou haya elegido, como introductor de esta necesaria recopilación de sus intervenciones sueltas, a alguien que puede argumentar alrededor de "al menos uno de los puntos sobre los cuales Badiou no me convence aún del todo o, lo que es más serio, donde parece estar en dificultades".

El eje argumental que despliega Wahl al comienzo de su trabajo, por otra parte, no podría ser más atinado: se trata de comparar la filosofía tal y como Badiou la imagina con la versión de Gilles Deleuze (a quien el mismo Badiou le dedicó un librito hermoso, *Gilles Deleuze*, en el que su filosofía aparecía bien lejos de las versiones anarquizantes impuestas hasta entonces por sus seguidores).

Los escritos reunidos en *Condiciones* –sobre Lacan, Platón, Beckett, Mallarmé, Rimbaud, el amor y la matemática (varias de las obsesiones "históricas" de Badiou)– no son, en contra de lo que Wahl afirma, "en apariencia de lectura fácil". Pero son, aun en su dificultad, fascinantes, porque ponen en el centro de la reflexión filosófica lo que Badiou llama las cuatro condiciones o procedimientos genéricos de la filosofía: la formulación matemática (el matema), el poema, la intervención política y el amor: "*Antes* de la filosofía", escribe Badiou, "un 'antes' que no es temporal, existen *las* verdades. Estas verdades son heterogéneas, y proceden en lo real independientemente de la filosofía... Tales verdades responden a cuatro registros posibles, que Platón explora sistemáticamente. Los cuatro lugares plurales donde se apoyan esas verdades son la matemática, el arte, la política y el encuentro amoroso. Tales son las condiciones fácticas, históricas o prerreflexivas, de la filosofía".

En un tiempo que declaró unánimemente su desprecio hacia la metafísica (por la vía de la hermenéutica heideggeriana, el marxismo o la analítica gramatical anglosajona), la recuperación del impulso ontológico (en la versión antiplatónica de Deleuze o en la platonizante de Badiou) no puede sino constituir un gesto *subversivo*, y es por eso que hay que agradecerle a Wahl la comparación entre dos éticas de lo radical como necesaria introducción a la obra de Badiou (y a Eduardo Lucio Molina y Vedia la cuidadísima traducción de este libro imprescindible).